

Mónica Pacheco

Occidión: su interpretación e identidad

Homenaje a Susana Antón

Luego de haber interpretado en concierto la obra musical *Occidión* de los autores mendocinos Antón y Boyle, nos proponemos compartir las experiencias teóricas destinadas a develar sus significados más profundos; considerando que tales intenciones ampliarían el concepto tradicional de *interpretación musical*.

Asumiremos la Obra como un significativo emergente de nuestro contexto, lo que nos permitirá enmarcarla en la categoría de *vanguardia situada*.

Observamos cómo *Occidión* resemantiza las narrativas del pasado precolombino y se actualiza constituyéndose en un constructo de nuestra *identidad latinoamericana*.

Occidión: its interpretation and identity

After the performance of the musical concert Occidión by the authors from Mendoza Antón and Boyle, we propose to share theoretical experiences designed to reveal their deeper meanings, considering that such intentions expand the traditional concept of musical performance.

We will assume the work as an emerging significance in our context, which will allow us to frame it in the category of situated vanguard.

We observe how Occidión resemantizing narratives pre Columbian past and updated constituting itself into a construct of our Latin American identity.

Occidión con música de Susana Antón y texto de Patricio Boyle, fue interpretada en Mendoza en dos oportunidades: para su estreno en 1991 y posteriormente en 2006, en el marco del Seminario de Música de Cámara I de la “Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S. XX” dictado por el Maestro Guillermo Scarabino.

El propósito del presente artículo es abordar la interpretación de *Occidión* dando continuidad a la maravillosa experiencia poético-musical que supone interpretarla en concierto. Deseamos trascender de tal experiencia, suficientemente conmovedora y significativa, que constituye un verdadero rito, tensionando el significado más corriente del término “interpretación”, el que queda reducido, prácticamente, a la traducción sonora de la partitura. En este caso, el propósito de “interpretar” *Occidión* integraría aquellos abordajes destinados a develar sus significados, muchas veces invisibles u opacos para el oyente, y sumamente esclarecedores para el Director y los demás músicos que participan en el proceso colectivo de rearmar, resignificar y ofrecer la obra en concierto. Tales significados devienen de reflexiones y búsquedas, constituyen respuestas a múltiples interrogantes que los intérpretes nos planteamos a la hora de imaginar el desarrollo de la obra, y no necesariamente se vislumbran en la experiencia sonora. Los significados develados colaboran en la configuración de un texto simultáneo, el “texto de intérprete”, que aporta sentido a la obra. Éste se desarrolla en un juego dialéctico, por parte del “equipo”, alrededor de la partitura¹ y recién se completa en el momento en que se ofrece a las múltiples interpretaciones del público.

El presente artículo pretende abrir al lector diversos niveles de comprensión, razón por la cual se omiten ejemplos en escritura musical, por lo que se intenta describir la música verbalmente y se incorporan términos técnicos musicales junto a otros de lenguaje convencional.

Creemos que tal aporte puede colaborar con una mayor valoración y comprensión de la obra, así como con el reconocimiento de nuestros autores. Tangencialmente, corroboraremos que una obra musical es siempre un significativo emergente del contexto que le da origen, de tal modo que interpretándola, en este amplio sentido, podremos realizar aportes a la construcción de nuestra identidad.

Si asumimos que nuestra identidad no es solamente la reiteración de narrativas del pasado y que aun cuando los sistemas de signos se reiteren en el tiempo, los nuevos sujetos valoran de otro modo, en un nuevo contexto, tales sistemas, no sólo nos acercaremos a Mendoza de los '80, sino a posibles reinterpretaciones que *Occidión* nos propone en la actualidad. Por otra parte, comprenderemos a aquellos actores sociales que en los '80, fueron capaces de pensar la identidad latinoamericana metafóricamente, sin timbres instrumentales étnicos ni textos directos, animándose a caminar en el sinuoso espacio de una “vanguardia situada”, componiendo e interpretando obras que, lejos de tener el “éxito” asegurado, configuraron en su momento un espacio experimental.

1. Hemos convenido en denominar “texto de intérprete” tanto a los significados develados de la obra expresados por escrito en el presente artículo, como a las variables interpretativas que no figuran expresamente en la partitura: micro dinámica, micro tiempo, articulaciones, timbres seleccionados para el sintetizador DX7 y otros que implican una toma de decisiones por parte de los intérpretes. Cabe recordar algunas definiciones básicas para comprender el sentido de la construcción colectiva que da como resultado el “texto de intérprete” **Intérprete**: Persona que interpreta. **Interpretar**: Explicar o declarar el sentido de un texto / Representar una obra. **Equipo**: Grupo de personas organizado para algo determinado / en equipo: coordinadamente, entre varios. Definiciones extraídas de la XXII Edición del Diccionario de la Real Academia Española, consultada en <http://www.rae.es/rae.html>.

¿Qué es *Occidión*?

Occidión es una derivación voluntaria, realizada por los autores de texto y música, de la palabra *occisión*², cuyo significado “morir por voluntad de otros y en beneficio de esos otros”, encierra el contenido semántico de esta obra que logra vincular estrechamente música y texto. Tal vínculo está presente aún en fragmentos en los que el texto del poema original está omitido, en los cuales la música alude al significado del texto *in absentia*, a través de diversos recursos compositivos.

La obra refiere al *Ciciyotonatl*, que en la cultura *Nahuatl* constituye el sacrificio humano en el cual la víctima entrega su corazón y su sangre para bien de su comunidad.

En *Occidión*, la víctima pasa por diferentes momentos, todos ellos aludidos a través de la música: desde la simple descripción del ambiente, hasta sus distintas percepciones de la realidad (alterada por el terror y el extremo dolor físico) así como la desmaterialización de su vitalidad.

En un nivel semántico más profundo, *Occidión* trata el conflicto perpetuo del hombre frente al misterio de su propia muerte, su posible trascendencia y el sentido de su vida. Este es el aspecto en el que el *Ciciyotonatl* trasciende del contexto azteca precolombino y se sitúa en una categoría de permanencia, haciendo posible considerar la actualidad del tema.

Occidión reformula el drama y actualiza el significado del *Ciciyotonatl*, resemantizando el o los sacrificios humanos “literales” del pasado para convertirlos en metáfora de aquellas entregas y sacrificios individuales que benefician a nuestra comunidad y otorgan nuevo sentido a nuestra vida actual.

El mito del *Ciciyotonatl* y el rito del Concierto

La cultura *Nahuatl* nos ofrece una serie de mitos cuyo contenido simbólico nos permite acceder a su cosmovisión. Así es como el *Ciciyotonatl* y otros mitos, colaborarían en la comprensión de ciertos hechos que no podrían ser entendidos desligados de su contexto.

El llevar a cabo el *Ciciyotonatl*, entregar el corazón (aún latiendo) junto a la sangre de la víctima a los dioses, era indispensable para dar continuidad al universo, dado que a través de él se impediría la ruptura de la cadena de soles.

En la filosofía *Nahuatl*³ es notable la permanente participación humana en hechos destinados a mantener los ciclos vitales y el orden cósmico. El hombre no dejaba en manos de los dioses la continuidad del universo sino que debía colaborar, a través de ciertas acciones (entre otras, literalmente el sacrificio humano) con el desarrollo de los fenómenos cósmicos naturales que permiten la existencia de la vida. Es decir, el orden cósmico dependía tanto de los dioses como de las voluntades humanas que lo preservaban complaciéndolos. Es así como en América, tanto para los aztecas, como para otras culturas precolombinas, para que cada día el sol volviera a salir, un ser humano no debía verlo desde esta vida, entregando su corazón para hacer posible que otros, su comunidad, pudieran tener un nuevo día⁴.

Hemos convenido en que la actualización del mito, nos llevaría a reflexionar acerca de actividades comunitarias que suponen el sacrificio y la entrega de nuestra

2. El cambio de la “s” de *occisión* por la “d” de *Occidión*, según entrevistas realizadas a los autores, sólo responde al sentido lúdico de “jugar musicalmente con las palabras”.

3. La *Filosofía Nahuatl*, del Dr. Agustín de la Rosa, en su Capítulo II, El acaecer temporal del universo: los 5 soles, relata el mito del *Ciciyotonatl* y otros relacionados con el contexto de nuestra obra que nos permiten acceder a la cosmovisión *Nahuatl*.

4. Patricio Boyle contextualiza la obra recordándonos que América representa el poniente, el continente donde se muere el sol, siendo ésta una importante motivación en la creación de su texto (de las entrevistas realizadas por Cristina Yolanda Gallo).

identidad individual en beneficio del bien común. Para el autor del texto de *Occidión*, el *Ciciyotonatl*, representa metafóricamente la actividad coral, en la que una voz se integra al todo en la medida en que “pierde” su identidad individual, escuchándose como parte de los sonidos de un acorde. ... “El acorde es la esencia del canto coral, y lo que lo diferencia del canto solístico. La palabra *cordis* proviene de *corazón*... Para que se produzca el acorde, con el instrumento vocal en manos del director, hace falta esa entrega a la que hace referencia nuestra obra: es decir la entrega del corazón”...⁵

Tal reflexión constituye un pensamiento que ostenta aspectos en común entre el autor del texto y el Director que estrenó *Occidión* ... “una de las metas del canto coral es...entregar el yo a cambio de un nosotros, a favor del canto colectivo”...⁶ ... “se canta en coro ofreciendo su propio corazón al público, a los demás integrantes y al director [...] en bien de la música en común.”

Los conceptos enunciados no distan demasiado del rito de un concierto en la actualidad, si consideramos que éste transcurre en un espacio de tiempo convenido y en un lugar predeterminado en el que se reúne un grupo de personas que, tras dejar de lado sus actividades individuales, suspendieron momentáneamente su cotidianeidad para asistir al rito colectivo. Esta vivencia comunitaria supone reunirse a “interpretar”: un grupo de intérpretes produce o ejecuta la obra sometiéndola a las múltiples interpretaciones del otro grupo que se conmueve, se aquieta, siente, piensa, aplaude, guarda silencio, se sienta, se para, camina, entra o sale del recinto, realizando una serie de actividades que (en general) guardan estricta pertinencia con los usos y costumbres sociales, cuya aceptación o rechazo deviene de la cristalización de “normas de comportamiento” en adecuación a cada tipo de rito-concierto. Tales normas convenidas socialmente de modo tácito son las que nos guían a saltar cantando la melodía en un concierto de rock, actitud que se vería impertinente en un concierto de música clásica. Nuestra asistencia a ciertos conciertos (y a otros no), es decir, la elección del tipo de rito colectivo en el que participaremos, implica vestirnos de maneras particulares y socialmente aceptadas, estableciendo la distinción en cuanto a nuestra pertenencia a un grupo social determinado⁸.

Dejar de lado lo individual a favor de lo colectivo (como expresaba el Maestro Vallesi) en vínculo con la metáfora que deviene del mito *Nahuatl* que nos invita a dejar el corazón para contribuir a dar continuidad a la vida en nuestro mundo, o permitirse suspender las actividades individuales para participar de un concierto en vivo, guardan estrechos vínculos que agregan una necesaria profundidad al término “interpretación” y que lo amplían hacia un espacio de experiencia ritual colectiva⁹.

5. Patricio Boyle, comentarios de las entrevistas realizadas por Cristina Gallo (quien compartió la interpretación en vivo y la totalidad de procesos previos y posteriores en la investigación de la obra), en virtud de la Monografía de Música de Cámara I (Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S.XX) base y motivación del presente trabajo.

6. José Felipe Vallesi fue Director del Coro Universitario de Mendoza y Profesor Titular de la Cátedra de Dirección Coral, Escuela de Música, Facultad de Artes y Diseño UNCuyo. El concepto expuesto fue extraído de los Programas del Profesorado en Dirección Coral (1985).

7. Patricio Boyle, *ibid* 4.

8. Este concepto está altamente desarrollado por Pierre Bourdieu en *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Alteaaurus, 1998.

9. basta leer comentarios anónimos en algunos espacios virtuales destinados a los conciertos de rock para comprender los vínculos entre mitos prehispánicos y su actualización en los ritos-conciertos: “El concierto en vivo debe ser uno de los pocos espacios en la actualidad donde esta sociedad mezquina nos permite un momento de comunión primitivo y verdadero, casi místico. Ni siquiera las iglesias o los actos políticos guardan tan sinceramente esa potencia de una manada que pide lo mismo desde el fondo de sus entrañas. [...] hay que aprovechar para que la música sea un veneno efectivo [...] para elevarse espiritualmente y entrar en esos transe endiablados en los que uno se descubre a sí mismo más que en ningún otro lugar. [...] Mientras dura, no pedimos que el mundo sea un lugar mejor porque, en ese estado de transe, sabemos que lo es.” En cavernadeltoro.blogspot.com.ar/2006/11/musica-y-religiOn-el-concierto-como.html extraído el 22 de julio de 2012.

¿Cómo fue concebida *Occidión*?

Los textos del Arquitecto Patricio Boyle, quien integró el Coro Universitario de Mendoza durante casi una década, fueron entregados a la compositora mendocina Susana Antón en 1980, quien compuso la música entre 1980 y 1989.

Occidión fue escrita especialmente para el XX° Aniversario del Coro Universitario de Mendoza y dedicada a tal Coro y a su Director, sin embargo, su estreno se concretó para su XXV° Aniversario, celebrado el 11 de mayo de 1991 en Teatro Plaza de Godoy Cruz, bajo la dirección del Maestro José Felipe Vallesi.

El autor del texto pensó la obra con música y puesta teatral, incluyendo máscaras, vestuarios y elementos escenográficos indispensables (como una especie de pedestal donde se llevara a cabo la teatralización del sacrificio humano) que contextualizaran *Occidión* en el pasado azteca precolombino, junto a escenografías simbólicas que dieran cuenta de la actualidad. No obstante esta concepción inicial, *Occidión* nunca ha sido interpretada con puesta escénica.

Sobre la música de *Occidión*

Occidión es una obra **contemporánea**, encuadre que se fundamenta en el interior de su lenguaje, a través del **orgánico** (diversos timbres instrumentales y vocales que la integran), **sistema, organización de alturas y duraciones**, así como en su **textura, estructura e interpretación**.

El orgánico nos ofrece una combinación tímbrica absolutamente particular a la obra y muy lejos de lo tradicional, incorporando técnicas expandidas en la ejecución convencional de instrumentos y emisión de las voces. Está conformado por:

a. *Coro*, que es protagonista y conduce la parte esencial de la obra, narrando, junto a los *solistas*, el sacrificio en primera persona. Sus voces proponen alturas determinadas e indeterminadas (texto cantado, hablado y gritado) e integran expresivamente percusión corporal (castañetas y golpes de las manos en el cuerpo).

b. *Piano* a cuatro manos que combina su uso tradicional con variables tímbricas que provienen del uso del arpa rasgada con las uñas en efectos a modo de *glissandi*, considerando esto último una extensión del uso convencional de tal instrumento.

c. *Los instrumentos de percusión* son múltiples (académicos y populares como la batería¹⁰): De altura determinada de placa (xilofón y vibrafón) y de parche (timbales y rototoms). De altura indeterminada de parche (cassa chiara, redoblante, tumbadoras, bongó), de metal (platillos, charleston) y de madera (güiro, cocos). Antón explora variables en su timbre que dependen de las calidades de las baquetas (blandas o duras) y de las posibilidades de cada instrumento (motor del vibrafón, corda del redoblante y otras).

d. *Sintetizador DX7*¹¹ que interviene con alturas determinadas emitiendo timbres propios, e indeterminadas a través de imitaciones de aleteos de palomas, sierra y sonidos metálicos como entre choques de metales o placa metálica sacudida.

Respecto de la **organización de alturas**, diremos que la pieza constituye un sistema mixto. Si bien algunos pasajes son atonales, la insistencia en determinadas notas que por su reiteración se constituyen en pedales, configuran polarizaciones, permitiendo la elaboración de relaciones de tensión o distensión respecto de ellas.

En otros fragmentos, más cercanos al sistema tonal o absolutamente tonales, se observan las direccionalidades de los acordes según su funcionalidad, así como, el uso

10. La batería, de uso corriente en la música popular y siempre asociada (en los '80) a los imaginarios del jazz y del rock, no se integraba corrientemente a la música académica y menos aún en Mendoza.

11. La presencia del sintetizador YAMAHA DX7, el cual llegó al mercado en 1983 y se fabricó hasta 1986, en Mendoza representa una importante innovación.

de acordes mayor-menor, de oncenas y treceñas, de acordes con quinta aumentada o disminuida, que tensionan tanto la tonalidad como la pertenencia de tales pasajes a un modo (mayor o menor) en particular.

El repertorio de alturas utilizado no manifiesta la existencia de una o más series ni la presencia deliberada del total cromático. Este último se consigue con el transcurrir de la obra, en oportunidades durante cortos fragmentos, pero nos atrevemos a manifestar que no se utiliza deliberadamente por parte de la compositora, sino como resultado de la elección de determinadas alturas simultáneas.

Tanto las alturas superpuestas (dispuestas a modo de acordes o de *clusters*) como las sucesivas, no responden a esquemas previos de escalas o series básicas, sino que han sido producto de la búsqueda de combinaciones sonoras libres que la autora eligió por su sonoridad¹².

Resulta muy evidente la presencia de giros rítmico-melódicos que se convierten en motivos elaborados en sus sucesivas reiteraciones. Tales giros constituyen un material temático importante y en algunos pasajes configuran progresiones irregulares.

A pesar del orgánico, que nos ofrece instrumentos de alturas determinadas e indeterminadas, los primeros, en algunos espacios de la obra, crean sensaciones de indeterminación, ya sea por la confluencia de numerosas alturas simultáneas, por los efectos de trémolo de los instrumentos de placa y del piano, como también por el uso del motor del vibrafón creando una reverberancia capaz de mezclar las variadas alturas. Por lo que podemos concluir que en oportunidades, la sensación de indeterminación en las alturas se debe al uso intencional, ya expuesto, de los instrumentos de afinación determinada (que configuran una nube sonora en la cual resulta imposible particularizar las alturas) sumados a los de afinación indeterminada.

Respecto de la **organización de duraciones**, además de los numerosos cambios de tempo que generan importantes variables en transcurrir del discurso musical, la obra ofrece una enorme riqueza en cuanto a acentos, valores irregulares y entradas en fracciones no previsibles del compás, las que permanentemente tensionan la métrica propuesta por los compases escritos por la autora. A las situaciones casi apúlsicas se oponen fragmentos absolutamente rítmicos en los que prevalece la estabilidad tanto en los acentos, como en los pulsos.

Resulta sumamente complejo atribuir una **estructura** determinada a *Occidión*, en primer lugar porque en el transcurso total de la obra permanecen y se reiteran factores de unidad, entre otros, los materiales temáticos y efectos reiterados tanto en los pianos como en la percusión, que tensionan posibles segmentaciones. Aun siguiendo diversos criterios que pueden dar lugar a diferentes segmentaciones, siempre la estructura de *Occidión* es asimétrica, obteniendo en cada sección tiempos transcurridos absolutamente disímiles.

Si bien podría establecerse una estructura determinada tomando en cuenta los cambios de tempo, ésta se tensionaría completamente aplicando otros criterios de segmentación basados en: materiales temáticos (sus elaboraciones y re-exposiciones), estructura sintáctica del poema o en modos de articulación entre diversos fragmentos.

Al segmentar la obra utilizando diversos criterios asociados a los recursos compositivos, tales como: densidad cronométrica, organización de alturas; configuración, elaboración o desarme de los materiales temáticos, detenimiento temporal del discurso musical, procesos “cadenciales” y otros, pudimos atribuir a cada fragmento una función formal diferente con diversos modos de articulación entre ellas. Los modos de

12. Observación expresada por la autora de la obra.

articulación entre las diversas secciones y sub-secciones están dados por yuxtaposición o superposición. En la única gran “separación” de la obra, aun tratándose de un gran silencio con calderón, el texto (*él toca mi corazón*) dicho con exclamación de un solista, aporta el elemento de continuidad necesario para que se tense al máximo una verdadera y completa separación.

Observamos, también, como factor importante de segmentación, la multiplicidad de texturas, aspecto en que Antón consigue una enorme riqueza, siempre funcional a la tensión o distensión del discurso musical, utilizando: melodía acompañada, heterofonía, polifonía, homofonía monorrítmica y superposiciones de diversos estratos.

Pese a las variables de tempo y las múltiples texturas expuestas, el **discurso** es **permanente y continuo**.

A pesar de los factores de segmentación enunciados, en el transcurso de *Occidión* permanecen **factores de unidad y continuidad** imposibles de obviar, tales como los materiales temáticos recurrentes elaborados de diversos modos pero, sin duda, la persistencia del elemento sonoro que alude al latido del corazón, se constituye en el más importante factor de unidad de la obra, representando, aun con sus numerosas variables, una verdadera constante. Esta presencia, aunque persistente, no es nada obvia. En el devenir de *Occidión* asume múltiples timbres y variables temáticas hasta llegar a la síntesis de la figura negra como latido a cargo del timbal. Aparece en el texto del coro (a modo de célula rítmica con la palabra *corazón* ubicada en la parte inicial del pulso) y se mantiene, en forma alternada o simultánea, en la totalidad de los instrumentos y solistas. Está dibujada en los trémolos constantes, que producen los diversos instrumentos de percusión y el piano, en los *glissandi* de timbales, piano y xilofón; continúa a través del coro (primeramente con percusión corporal y luego cantada) a lo cual adhieren la batería, el piano y el timbal, que en su alternancia consiguen permanencia.

En la última sección, con función liquidativa por agotamiento de los materiales, la densidad cronométrica disminuye poco a poco y los eventos sonoros (incluso el que se vincula con el latir del corazón) comienzan a separarse cada vez más, a la vez que las duraciones se alargan notablemente y las intensidades bajan hasta desaparecer.

Relación texto - música

A pesar del vínculo tan estrecho entre texto y música *Occidión* no es estrictamente música de programa. Tampoco incluye alusiones directas ni *leit motives*, sino fragmentos musicales (con o sin texto) que a través de determinados recursos compositivos, aluden a ideas extra musicales, sin que ellos se constituyan en “*temas reiterados*”.

En el transcurso de la obra podemos observar fragmentos en los que la música alude al nivel semántico del texto acercándose a ideas extra musicales a través de variados recursos compositivos. Entre otros, mencionamos: elaboración de pasajes de progresiones ascendentes o descendentes (que tensionan el discurso musical o lo distensionan en virtud del significado del texto), presencia de instrumentos de percusión y sintetizador (cuyos timbres aluden a huesos, cuchillos, sierras u otros) destinados a producir miedo o desestabilizar las emociones del oyente, así como sonidos como los aleteos de palomas que conectan con la naturaleza y remiten a la libertad. A tales recursos debemos agregar las configuraciones sonoras que refieren al corazón latiendo cuya aceleración permite imaginar la ansiedad descontrolada de la víctima, así como su desaceleración o desconfiguración paulatina, manifiesta la pérdida de la vida.

Resulta evidente el deseo de Susana Antón de musicalizar la totalidad del texto de Patricio Boyle, debido a que, a pesar de algunas omisiones, su semántica está consignada musicalmente con texto *in absentia* consiguiendo así, un nivel metafórico. Ejemplo de ello es el verso omitido (*Las manos huesudas*) que de todos modos está escrito entre paréntesis en la partitura, en el momento en que el sintetizador produce tres clusters con sonido de sierra¹³. Tales sonidos no imitan el entrecacho de huesos ni intentan expresar musicalmente una alusión directa, literal u obvia, sino que suscitan, a través de otros sonidos el “afecto” que la compositora desea expresar en virtud del texto *in absentia*. Por lo que se trata de metáforas¹⁴, es decir, eventos sonoros sin texto que logran vincularse con el nivel semántico del mismo.

La autora ha tratado el texto reiterando la utilización de dos recursos: superposición y reiteración, es decir, en su música reitera sílabas o palabras que en el texto original no se repiten y de este modo logra que adquieran mayor importancia. En reiteradas oportunidades establece un orden diferente y libre respecto de la sintaxis del texto original y agrega expresiones que no están consignadas en el poema. Se observan también juegos con texturas opuestas. A las texturas polifónicas le siguen texturas *homorrítmicas* con lo que la autora se permite enfatizar partes del texto y tensionarlo logrando diversos *clímax*. No sólo las texturas son contrastantes sino que, a momentos de máxima tensión, se le continúan distensiones extremas logradas con diferentes recursos. Existen espacios en los que se conforman tres estratos musicales superpuestos, aludiendo a diferentes aspectos semánticos del texto, que producen imágenes simultáneas complementarias u opuestas. Ejemplo de ello es la superposición de un *glissando* descendente del tenor con la palabra *cuchillo* (imagen sonora que puede referir a la muerte que se avecina y a la caída del cuerpo) mientras que el coro femenino describe la penetración lenta del cuchillo, hasta conformar un cluster que evoca las *siluetas nubladas* y el *humo* que visualiza la víctima (descripción a cargo del tenor solista).

Las melodías de los solistas nos ayudan a identificarnos con la víctima hombre o mujer, siempre individuales, privilegiadas sobre la textura plural del fondo coral o instrumental.

El doble coro crea un efecto estereofónico que colabora con la sensación de estar rodeado de llamas que ocasionan desesperación durante la asfixia. El canto a doble coro separa el texto en los diferentes versos del poema (*Fuego que me invade, es fuego -Llamas, llamas que respiro - Agujones de maguay en los oídos*) donde la autora necesita de reiteraciones: primeramente de la palabra (*llamas*) y luego de algunos versos para crear asimetría rítmica. El agregado de la expresión *¡Ah!* a modo de grito (la cual no figura en el poema) permite generar climas de mayor tensión. Calmando toda excitación previa, la igualdad de los sonidos del latido del corazón, expresados fundamentalmente por el timbal y los pianos sobre el final de la obra, proporcionan la tranquilidad necesaria para la irrupción de un coral en La Mayor con el texto *corazón*, que permite suponer cierta alegría, anunciando algo positivo en esa muerte.

El texto *cada golpe*, que literalmente es expresado por el coro unido a golpes corporales, está asociado con la permanencia de la vida. Este “material temático”, que en la segunda sección logró su máxima tensión, dibujando los afectos de ansiedad ex-

13. Los tres clusters con sonido de sierra del sintetizador se ejecutan con antebrazos sobre el teclado. Indicación de ejecución de la autora que no está consignada por escrito en la partitura.

14. Elena Oliveras, en *La Metáfora en el Arte*, remite a expresiones artísticas en las que, estando algún aspecto *in absentia* se consigue ... “vincular con otro paradigma” al cual se accede a través de las imágenes que suscitan los materiales *in presentia*. Oliveras ejemplifica la metáfora musical (entre otras) con el canto gregoriano, cuyo unísono ... “manifiesta la idea de unidad en comunidad”... a la vez que lo considera un emergente de la estructura social medieval en la que “La expresión religiosa colectiva está por sobre las expresiones individuales.”

trema y asfixia, manifiesta regularidad en los momentos de calma, por lo que resulta notable de qué modo Antón consigue unificar la pieza a través de la reiteración de este recurso metafórico, e incluso apoyarse en él para obtener la liquidación de la pieza a través del agotamiento de los materiales sonoros que describen el final de la energía de la víctima, el fin de la vida.

Consideraciones finales

Resulta indispensable expresar algunas reflexiones vinculadas con el tratamiento del espacio acústico que se producen tangencialmente en el desarrollo de *Occidión*, lo que si se asocia a la atención del oyente-espectador, puede concebirse como una especie de “puesta escénica”. Imaginemos simplemente la disposición de diversos grupos tímbricos (vocales e instrumentales) tan disímiles, ubicados en un mismo escenario. Luego, la aparición de materiales temáticos que se alternan en diversos instrumentos y que implican un recorrido espacial que involucra distintas direcciones en la atención del oyente. A este aspecto se suman áreas atencionales aparentemente caóticas: con texturas de alturas indeterminadas, situaciones apúlsicas y amétricas (con diversos factores de deconstrucción acentual, como entradas de distintos timbres en fracciones no previsible del compás, planteos de valores irregulares o bien acentos en contra del supuesto acento métrico), a las que se oponen momentos de unidad atencional a través de la organización de ritmos que establecen coincidencias de acentos métricos, prosódicos y agógicos.

Continuando con el tratamiento del espacio acústico asociado a la atención del espectador, mencionaremos que el doble coro crea una sensación estereofónica reforzada por los instrumentos circundantes, o totalmente contrariada por los mismos. Posiblemente el momento contrario a la tensión que producen los gritos emitidos por el coro son los acordes de los solistas con la palabra luz, que junto al coro, preparan la intención de los sonidos de palomas producidos por el DX7 los que, literalmente, irrumpen como aleteos.

La obra ofrece 100 compases de improvisación, en los que la autora permite un espacio de libertad y de azar, propio de la música contemporánea, que contrasta con la rigurosidad con la que está escrita el resto de la pieza¹⁵.

Debido al tratamiento musical del texto, y no siendo música programática, podemos hablar de *Occidión* como metáfora musical, dado que no usa alusiones directas al texto, y alude a la semántica del mismo (estando éste ausente) a través de diversas configuraciones sonoras.

El musicólogo argentino Omar Corrado propone la categoría de “vanguardia situada”¹⁶ para definir procesos musicales que quiebran por completo los usos cristalizados en la academia, tanto aquéllos relacionados con los modos de ejecución, como la incorporación de nuevos sistemas o instrumentos. En síntesis, agrega a la idea ya existente y suficientemente difundida de vanguardia: inclusión de rasgos y usos no convencionales que ofrecen rupturas múltiples en la performance y creación artística¹⁷, la contextualización espacial y temporal de la pieza de arte necesaria para situar la obra. Los quiebres en el lenguaje tradicional, académico o convencional de *Occidión*, posiblemente, no son vanguardistas en relación con determinados espacios hegemóni-

15. En este espacio Susana Antón permitiría la expresión de tambores o parches de todo tipo, incluso tocados con las manos, u otras propuestas tendientes a resemantizar la obra no consignadas en la partitura.

16. Omar Corrado “Sobre el análisis de músicas recientes” artículo publicado en la *Revista Musical Chilena Vol II*, Ed. Universidad Católica de Chile, 1999.

17. Concepto extraído de Umberto Eco en *La estructura ausente*, España, Lumen, 1972.

cos del mundo, sin embargo, pueden ser considerados de vanguardia en localidades periféricas como Mendoza, más aún en la época en que fue compuesta. Gabriela Guebbe en su Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano¹⁸, incluye dentro de tal categoría algunas obras para piano de Susana Antón, los fundamentos expuestos nos permitirían incluir a *Occidión*. Para ello debemos tener en cuenta que, si bien ya se había interpretado en nuestra Ciudad una importante cantidad de música coral contemporánea, incluyendo obras corales con percusiones corporales y otros sonidos vinculados con usos no convencionales del coro hasta el momento, éstas eran obras de autores foráneos¹⁹.

Susana Antón emprende en Mendoza la novedosa y no convencional integración de: instrumentos académicos tradicionales cuya producción es acústica (mecánica), con el DX7 (exponente de la producción electrónica) y la batería (cuyo sonido se vincula con las bandas de rock, jazz y música popular), a la vez que incorpora en el coro e instrumentos, usos no convencionales que extienden notablemente sus posibilidades expresivas. De modo que puede inferirse que la estética de *Occidión*, a la vez que nos proporciona un importante vínculo con el pasado precolombino, reúne las características necesarias para integrarse a la categoría de “vanguardia situada” que Guebbe define como ... “las vanguardias musicales que entremezclan nuevas tecnologías y lenguajes con rasgos identitarios proporcionados por las culturas indígenas o populares”²⁰.

Respecto de la **identidad** de la obra, creemos que *Occidión* se aleja de los esencialismos²¹ que permiten identificar rasgos identitarios latinoamericanos sólo en aquellas obras musicales que se acercan a un reservorio de recursos, timbres y otros aspectos sonoros configurados en el pasado y conservados para siempre. En virtud de lo expuesto, a pesar de los imaginarios que propone el texto, el contexto aludido en la narrativa de la obra y el tiempo y espacio en el cual se lleva a cabo su composición, estreno y resemantización, no se observan instrumentos étnicos ni materiales u organizaciones sonoras del folclore o de la música aborígen precolombina. Por el contrario, la totalidad del orgánico pertenece a la música académica, a excepción del sintetizador y algunos instrumentos de percusión que conforman la batería. En virtud de ello, nos atrevemos a suponer que Antón y Boyle conciben la identidad latinoamericana como construcción constante, dinámica y cambiante, con visión de futuro, porque el descreer en una acabada imagen de un “sí mismo” o de un “nosotros”, así como de la cristalización de su propia obra, en una línea histórica de contextos y sujetos cambiantes, les ha permitido integrar sus saberes con los saberes del resto de la humanidad en una obra musical caracterizada por la permanente tensión dialéctica y confluencia de culturas, la cual queda abierta a múltiples interpretaciones.

Lo expresado permite dar cuenta de la amplitud que consigue el concepto de “interpretación” vinculado, tanto a la hermenéutica²², como a resemantizaciones en conciertos que configuran nuevas experiencias rituales colectivas, las que permiten que la obra quede abierta a infinitas significaciones.

18. Gabriela Guebbe “Vanguardia situada: construcción y reconstrucción de la identidad” Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano defendida en 2004.

19. El Coro Universitario de Mendoza interpretó en 1980 *Monerías* del autor S. Dzojenka compuesta en la entonces Unión Soviética en 1979, que incorporaba expresiones corales absolutamente inusuales en Mendoza: permanentes percusiones en diferentes partes del cuerpo (con mano abierta, puños, etc), parlados sobre texturas cantadas y gritos.

20. Gabriela Guebbe, *Vanguardias situadas*, HUELLAS...Búsquedas en Artes y Diseño, N° 2, año 2002, ISSN N°1666-8197, p.32.

21. Concepto desarrollado por Jorge Larraín Ibáñez en *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Andrés Bello.

22. Mónica Pacheco, *Interpretación y Hermenéutica*, en *Revista Anual ADICORA 2010* nos recuerda que ... “existe un nivel interpretativo menos considerado cotidianamente, aquél que supone la fuerte vinculación entre ‘interpretación’ y ‘hermenéutica’, y es, precisamente en este nivel, en el que podríamos encontrar espacios vinculantes entre interpretación y cultura, interpretación e identidad y otras múltiples relaciones”...

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1998) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Altea-ataurus.

Corrado, Omar (1995 Julio-Diciembre), *Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes*, en Revista Musical Chilena 184, Santiago de Chile.

De la Rosa, Agustín (2000) *Filosofía Nahuatl*, México D.F., Nueva Visión.

Eco, Humberto (1972) (Quinta edición 1999) *La estructura ausente*, Madrid, Lumen.

Larraín Ibáñez, Jorge (1996) *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Andrés Bello.

Oliveras, Elena (1995) *La metáfora en el Arte*, Buenos Aires, Almagesto.

Gallo, Cristina Yolanda (2008) entrevistas realizadas a Patricio Boyle en virtud de la interpretación compartida de *Occidión* en el marco de la Maestría en Interpretación de Música del S. XX.

Pacheco, Mónica (2010) *Interpretación y Hermenéutica*, en Revista Anual ADICORA.

cavernadelatoro.blogspot.com.ar/2006/11/musica-y-religion-el-concierto-como.html

Un especial agradecimiento al **Maestro Guillermo Scarabino**, quien dictara el Seminario de Música de Cámara I en el marco de "Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S.XX", en cuyo contexto se interpretó *Occidión*. La interpretación y Monografía final, compartidas con Cristina Gallo y evaluadas por el mencionado Maestro, se constituyen en fundamento y motivación del presente artículo.

Mónica Pacheco:

Se formó profesionalmente en la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional de Cuyo de donde egresó como Profesora de Música especializada en Dirección Coral y luego en la especialidad de Teorías Musicales. Posteriormente obtuvo el título de Magíster en Arte Latinoamericano.

Fue becada para realizar estudios de dirección coral y orquestal con importantes maestros de Argentina, Latinoamérica y Europa.

Fue Directora fundadora del Coro de Niños de la Municipalidad de Mza (1985) y en 1986 creó el Coro de AMICANA, el cual continúa dirigiendo. Fue directora invitada en Mendoza, otras provincias argentinas, Ecuador, Méjico y España.

Se desempeña como docente: Profesora Titular de la Cátedra de Dirección Coral y en los dos Posgrados de la UNCuyo. Ha compuesto obras musicales.

Actualmente dirige ARTE VOCAL: Grupo Experimental de Cámara y es Vicedecana de la Facultad de Artes y Diseño